



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Między nostalgią i resentymentem : o pisarstwie Janusza Andermana

Author: Dariusz Nowacki

Citation style: Nowacki Dariusz. (2016). Między nostalgią i resentymentem : o pisarstwie Janusza Andermana. W: A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska (red.), "Skład osobowy : szkice o prozaikach współczesnych" Cz. 2. (S. 9-26). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Między nostalgią i resentymentem O pisarstwie Janusza Andermana

Dariusz Nowacki

Niewielu polskich pisarzy miało tak świetny start literacki jak Janusz Anderman; w pokoleniu, do którego ten twórca należy, bodaj nikt. Przede wszystkim zadebiutował szybko, a biorąc pod uwagę realia wydawnicze lat 70. ubiegłego wieku i — szerzej — ówczesne sposoby zawiadywania ruchem literackim, należałoby oznajmić: błyskawicznie. Pomijając nieledwie dziecięce wystąpienie na łamach „Świata Młodych”¹, godzi się przypomnieć, że jeszcze jako student pisał reportaże dla tygodnika „Politechnik”. Pod koniec studiów, które odbył na krakowskiej slawistyce, ogłosił przekłady z poezji czeskiej²; w tym samym czasie stawiał pierwsze kroki jako zawodowy scenarzysta. Ale najlepsze miało dopiero nadejść. W październikowym numerze „Twórczości” z roku 1975 ukazała się jego debiutancka mikropowieść *Głuchy telefon*, znana z wydania książkowego jako *Zabawa w głuchy telefon* (1976); wcześniej — jeszcze jako maszynopis — wyróżniona w konkursie wydawnictwa Czytelnik, a po ukazaniu się edycji książkowej uhonorowana Nagrodą im. Wilhelma Macha za najlepszy debiut powieściowy roku. Stosunkowo szybko ukazała się kolejna mikropowieść, czyli *Gra na zwłokę* („Twórczość” 1977, nr 12; wyd. osobne 1979), o której po latach jeden z badaczy trafnie napisał, że „potwierdziła wielki talent” młodego podówczas pisarza, dowiodła, że

¹ Po latach, z właściwą sobie przewrotnością, pisarz zanotował: „Jako czternastolatek wziąłem udział w konkursie na opowiadanie w piśmie młodzieżowym. Dostałem nagrodę, wieczne pióro. Nosilem to pióro zawsze przy sobie, bo przecież w każdej chwili mogło nastąpić zetknięcie z weną. Nosilem je tak, jak kilkunastoletni chłopcy noszą przy sobie na wszelki wypadek prezerwatywę”. J. ANDERMAN: *No i tak...* W: *Lekcja pisania*. Red. M. SZNAJDERMAN. Czarne 1998, s. 13.

² Na pierwszą prezentację translatorską złożyły się przekłady wierszy (sic!) Milana Kundery („Student” 1973, nr 1).

autor ten „w imponujący sposób przekroczył artystyczny próg drugiej książki – barierę, która zazwyczaj obnaża wszystkie słabości literackiego rzemiosła, dlatego jest uznawana za dobrze sprawdzone kryterium selekcji w drodze na Parnas”³.

Skracając to przypomnienie, wypada krótko oznajmić: przed trzydziestym rokiem życia Anderman stał się pisarską znakomitością i jednocześnie – co chyba nieuniknione – zakładnikiem (by nie rzec: ofiarą) tego sukcesu. Właściwie wszystkie jego późniejsze poczynania twórcze były konfrontowane z początkowymi osiągnięciami; wielokrotnie pytano, co się stało z tamtym kapitałem artystycznym, a niekiedy wyrażano ubolewanie, że ów kapitał został roztrwoniony. Do sprawy tej przyjdzie jeszcze powrócić, tymczasem dodajmy, że na sukces literacki – cały czas mowa o końcówce lat 70. – nałożył się sukces towarzyski, czy raczej środowiskowy. Oto bowiem w 1978 roku Anderman związał się z opozycją demokratyczną, zaczął współredagować ukazujący się w drugim obiegu kwartalnik „Puls”, szybko stał się rozpoznawalną, a może i prominentną postacią z kręgu tak zwanej kultury niezależnej. Burzliwe politycznie lata 1980–1981 ugruntowały pozycję Andermana jako wybitnego twórcy zaangażowanego w sprawy publiczne (po słusznej stronie). Ten stan trwał kilka kolejnych lat. Ukazały się wtedy – odpowiednio: w Londynie i Paryżu – dwa tomy prozy Andermana (*Brak tchu*, 1983; *Kraj świata*, 1988) i choć książki te miały kilka wydań bezdebitowych w kraju, ich recepcja, z oczywistych względów, nie mogła być pełna. Ponadto – jeśli można się tak wyrazić – została odroczone: o prozę naszego autora z lat 80. zaczęto pytać pod koniec dekady, w czasie przesilenia (końcówka roku 1988) czy też na progu zmiany (połowa roku 1989)⁴. Odroczenie, o którym tu mowa, przyniosło fatalne skutki. Reportażowa proza Andermana – perswazyjna, interwencyjna, podporządkowana logice sporu politycznego (określenia można by mnożyć) – została potraktowana raczej surowo; być może nawet została przeczytana poza macierzystym kontekstem. Albo jeszcze inaczej: do szerszej świadomości czytelniczej przedarła się w chwili, kiedy już nie była potrzebna. Wszak podówczas dał o sobie znać „apetyt na Przemianę”, zewsząd wyglądano nowej prozy dla nowej Polski. Opowiadania Andermana wypełniające *Brak tchu* i *Kraj świata* nie tylko nie mogły być – co oczywiste – odpowiedzią na te oczekiwania, ale i poniekąd stały się negatywnym punktem odniesienia⁵.

³ K. KRASUSKI: *Telemach w Krakowie. O powieściach Janusza Andermana*. W: TEGOŻ: *Na obrzeżach arcydzieł*. Katowice 2009, s. 119.

⁴ Zob. dwa ważne głosy wywołane ukazaniem się *Kraju świata* (J. JARZĘBSKI: *Szara piana*, „Res Publica” 1988, nr 12; M. WYKA: *Co słychać na kraju świata?*, „Arka” 1989, nr 27), a także blok komentarzy opublikowanych w „Kulturze Niezależnej” 1989, nr 51.

⁵ Dość przypomnieć wywody Przemysława CZAPLIŃSKIEGO (*Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997) – opowieść o nowej polskiej prozie została tam

Przywołujemy te fakty nie bez powodu. Mimo że pochodzą z obszaru biografii i/lub dotyczą recepcji dzieł Andermana, mają swoje konsekwencje pisarskie. Odwołując się do nich, autor *Gry na zwłokę* opracował jeden z najważniejszych tematów własnej prozy — w sposób jawny, w trybie autobiograficznym w wielu zapiskach składających się na trzytomowe *Fotografie*, w trybie kreacyjnym (fikcjonalnym) w dwu powieściach (*Cały czas*, 2006; *To wszystko*, 2008). Tym tematem — dopowiedzmy — jest położenie i samopoczucie artysty, któremu przyszło funkcjonować zarówno w latach istnienia Polski Ludowej, jak i w aktualnej epoce. To w najbardziej ogólnym ujęciu, bo przecież w grę wchodzi także kwestie pochodne: społeczne reakcje na sztukę słowa, mechanizmy życia literackiego, ramy instytucjonalne, w których owo życie się toczy, przeróżne postawy i strategie pisarskie. Na tych sprawach nasz autor zna się jak mało kto — i przede wszystkim w tej perspektywie jego pisarstwo będzie tu rozpatrywane. Materiału dostarczą książki Janusza Andermana ogłoszone po roku 1989, choć nie wszystkie⁶.



Andermanowy powrót do oficjalności trudno uznać za udany. Oto jesienią 1992 roku ukazuje się *Choroba więzienna. Scenariusz filmowy*, książka zlekceważona przez czytelników, chłodno przyjęta w gronie krytyków, odnotowana zresztą w niewielu recenzjach. Niespełna półtora roku później na ekrany wszedł film fabularny *Kraj świata* będący debiutem reżyserskim Marii Zmarz-Koczanowicz. Autorem zaskakującego scenariusza był oczywiście Janusz Anderman; zaskakującego w tym sensie, że pisarz postanowił „uwspółcześnić” fabułę: zdarzenia rozgrywające się w opowiadaniach zebranych w zbiorze pod tym samym tytułem zostały przeniesione w realia roku 1989. Reakcje na ten film — tak jak na *Chorobę więzienną* — nie były życzliwe. Mówmy jednak o książce, której, jak się okazało, nie pomogła nawet rekomendacja (w formie wstępu) pióra Tadeusza Konwickiego.

poprzedzona studium o realizmie antysocjalistycznym; to nurt prozatorski, którego Anderman, zwłaszcza jako autor *Braku tchu*, był, zdaniem poznańskiego badacza, ważnym przedstawicielem.

⁶ Godzi się wyjaśnić, z jakich powodów aż cztery spośród nich nie będą brane pod uwagę. Miniaturowy zbiorek *Tymczasem* (1998) — 40 stron druku przy użyciu dużej czcionki i szerokiej interlinii — zawiera pięć prozatorskich drobiazgów i — co ważniejsze — nie wnosi niczego nowego do obrazu pisarstwa Andermana; to edytorski gadżet, włączony później do zbioru *Łańcuch czystych serc* (2012), który z kolei gromadzi cały dorobek nowelistyczny naszego autora: w jednej okładce — obok wspomnianego tomiku — znalazły się opowiadania z *Braku tchu* i *Kraju świata*. Ponadto nie zostaną uwzględnione dwa zbiory publicystyczne — retrospektywny *Największy słoń na świecie* (2003) oraz całkiem aktualny, gromadzący doraźne felietony publikowane w „Gazecie Wyborczej”: *Grzybki halucynogenne, czyli między wierszami a brzegiem rozumu* (2014).

Choroba więzienna — utrzymana, zgodnie z podtytułem, w poetyce filmowego scenariusza — podsuwa co najmniej trzy problemy. Pierwszy z nich można by przedstawić jako uzależnienie od opresji. Antoni Marek, główny bohater utworu, definiuje tytułową chorobę jako strach przed wyjściem z więzienia. Ów lęk ma swe źródło w przecuciu, że na wolności życie internowanego się rozpadnie, że po odzyskaniu swobody nie zdoła sprostać czekającym go za kratami powinnościom, że rozczaruje siebie i najbliższych. Tożsamość ofiary stanu wojennego wydaje mu się nie tyle atrakcyjna, ile po prostu spójna, klarowna, dająca pewność siebie. Ale metaforę choroby więziennej można też rozumieć szerzej — jako niemożność uwolnienia się od przeszłości, zwłaszcza kiedy ta wydaje się nieporównanie lepsza od terażniejszości. Druga kwestia to poniekąd problemowe *specialité* naszego autora. Mam na myśli, zainicjowany w *Kraju świata* (zob. na przykład opowiadanie *Jakoś pusto...*), wątek rewizjonistyczny czy też — ostrożniej — polemiczny. Chodzi oczywiście o niezgodę Andermana na koturn martyrologiczny związany ze stanem wojennym, o przeciwstawianie się patosowi i narodowej tromtadracji tamtych lat. Pierwszoplanowy bohater *Choroby...*, reżyser i niegdysiejszy opozycjonista, ma szczególną skłonność do nadużyć: przygotowując swój film o męczennikach stanu wojennego, chce właśnie patosu ponad miarę, nawet za cenę ewidentnych przekłamań. Co gorsza — fałszuje także własną biografię, podkradając kolegom z opozycji chwalebne historie, przypisując sobie ich bohaterskie czyny. I wreszcie sprawa trzecia. Otóż czytając *Chorobę...*, „oglądamy” film w filmie, śledzimy fabułę, która sama jest nie tylko częścią fabuły (filmu pt. *Choroba więzienna*), ale i komentarzem do powieściowego filmu (tu: na przykład reakcje dawnych kolegów z obozu internowania na pokazywane im fragmenty tegoż filmu). Trzeba koniecznie zaznaczyć, że wątek metatekstowy (warsztatowy) ani na chwilę się nie autonomizuje — zawsze pojawia się jako element, nadrzędnej w tym utworze, refleksji etycznej, z jej kluczowym pytaniem o możliwość filmowego czy literackiego oddania prawdy, czy to o działalności opozycyjnej, czy to o pobycie w ośrodku dla internowanych.

To, co zostało tu zanotowane, w najmniejszym stopniu nie tłumaczy chłodu, z jakim przyjęto *Chorobę więzienną*. Dość oględnie można by powiedzieć, że opowieść ta nie trafiła w swój czas. „Dzisiaj — pisał jeden z recenzentów — gdy samo życie kompromituje kombatanckie zadęcie, rozliczeniowy dyskurs w stylu zaproponowanym przez Andermana wydaje się mało interesujący”⁷. Z perspektywy przeszło dwudziestu lat, jakie minęły od premiery *Choroby więziennej*, widać chyba coś jeszcze — środowiskowy partykularyzm, jakim naznaczona jest ta opowieść. Siłą rzeczy, rozprawa z kompleksem kombatan-

⁷ M. LALAK: *Raz jeszcze „choroba”*. „Nowe Książki” 1993, nr 1, s. 31.

kim mogła zainteresować niemal wyłącznie samych kombatantów⁸; używając popularnego podówczas określenia, można by powiedzieć, że *Choroba...* to opowieść o styropianie dla styropianu. Anderman po prostu zignorował fakt, że po roku 1989 opozycjoniści stali się ludźmi władzy, elitą z roku na rok coraz bardziej wyalienowaną i znienawidzoną. W komentowanej tu książce próbował namówić czytelników na współczucie dla dawnych bojowników o wolność i demokrację, którzy rzekomo nie mogą się odnaleźć w nowej Polsce, których ponoć nęka choroba więzienna.



Powieść zatytułowana *Cały czas* to najszerzej i najżywiej komentowany utwór Janusza Andermana (w interesującym nas okresie, czyli po roku 1989). Jak pisał Tomasz Mizerkiewicz: „Książka ta została tak pomyślana, że nie mogła przejść bez echa”, przede wszystkim dlatego, że „pisarz odważył się dać taki wariant przygody drugoobiegowej, by wszystkim stanęła ona w gardle”⁹. W rzeczy samej — Anderman napisał powieść drapieżną i prowokacyjną.

W warstwie anegdotycznej *Cały czas* to historia literackiego hochsztaplera, pisarza skrywającego się pod inicjałami A.Z., który przez długie dziesięciolecie uchodził za pisarską znakomitość, mimo że nigdy nie napisał żadnej książki. Poznajemy go w Gdańsku w roku 2005. W mieście trwają akademie z okazji rocznicy powstania Solidarności, a to w nielitościwej, demaskatorskiej kreacji Andermana oznaczać może tylko jedno: niesmaczny przekręt. Oto warszawscy artyści chcą wyciągnąć parę groszy z rocznicowych chałtur, a organizatorzy imprez ku czci oszukują chałturników, nie płacąc im umówionych honorariów.

Jedną z osób, którym udało się zdobyć żalosną fuchę polegającą na recytacji patriotycznych i religijnych wierszy, jest emerytowana aktorka. Po jej występie dużo od niej młodszy, acz dobiegający pięćdziesiątki, A.Z. wlewa w nią wódkę i uwodzi ją, licząc na kontakty w branży filmowej i telewizyjnej. Za chwilę się okaże, że to wypróbowana metoda A.Z. — sypianie z kobietami w celu osiągnięcia najrozmaitszych korzyści. Ale zanim wyjdzie to na jaw, poznajemy kluczowy chwyt kompozycyjny, jakim posłużył się Anderman. Otóż

⁸ Podaję tę myśl na prawach hipotezy. Możliwe jest przecież inne założenie, zgodne z którym postawy i dylematy bohaterów *Choroby więziennej* są częścią doświadczenia zbiorowego i że można je uznać za reprezentatywne, a nawet typowe. W tym ujęciu rzecz Andermana wpisywałaby się w długą i bogatą tradycję opowiadania o polskim losie i samopoczuciu Polaków. Zob. J. PASTERKA: *Praktykant wolności. Rozrachunek z obrazem Polaka-patrioty w prozie Janusza Andermana*. W: *20 lat literatury polskiej 1989–2009*. T. 1. Cz. 2: *Życie literackie po roku 1989*. Red. D. NOWACKI, K. UNIAŁOWSKI. Katowice 2011.

⁹ T. MIZERKIEWICZ: *Nowa nielegalność*. „FA-art” 2006, nr 3, s. 58.

tych dwoje wraca autem do Warszawy. Na wprost nich pędzi ciężarówka, śmierć jest nieunikniona. A.Z. ma kilka sekund na to, żeby szczegółowo „wyspowiadać się” ze swego życia pełnego niecnym czynkom, co też następuje; spowiedź hochsztaplera wypełnia 300 stron książki. Ów chwyt to nie tylko prosty zabieg kompozycyjny, ale i operacja symboliczna — rozpędzonego tira, który za chwilę zmiążdży auto aktorki, prowadzi Rosjanin lub Białorusin (bohater dostrzega litery zapisane cyrylicą na tablicy rejestracyjnej). Nie wiadomo, jak to rozumieć. Jako zapowiedź katastrofy społecznej (to sugestia Mieczysława Orskiego¹⁰)? A może jako przecucie, że jakiś bliżej nieokreślony wschodni żywioł przyniesie oczyszczenie?

Wyznania bohatera *Całego czasu* są porażające i odrażające, bo też nie ma takiego łajdactwa, do którego A.Z. się nie posunął. Żeby zdobyć popularność i uprzywilejowaną pozycję towarzyską, fałszował dedykacje w książkach, wykradał innym maszynopisy i przedstawiał jako własne, pisał na siebie donosy, bo chciał być prześladowany przez władzę, przystroił się w piórka opozycjonisty i działacza podziemia. Katalog jego oszustw i manipulacji jest zaiste imponujący; wybierzmy z nich te, które związane są z literaturą.

A.Z. jako student polonistyki debiutował arkuszem poetyckim dołączonym do „Nowego Wyrazu”. Wkrótce się okaże, że to debiutanckie wystąpienie było jedynym oryginalnym, samodzielnie ukończonym dziełem bohatera. Powieść, która przyniosła mu niebywałe uznanie, ukradł pacjentowi szpitala psychiatrycznego, ten zaś popełnił samobójstwo, więc A.Z. nabrał pewności, że nikt nie upomni się o autorstwo. Ogłosił ją pod własnym nazwiskiem w niezależnej oficynie i „jego status zmienił się momentalnie”¹¹.

Powieść rozeszła się w całym środowisku natychmiast, a niedługo potem stała się sensacją; wstyd było jej nie znać, posiadacze egzemplarza wzbudzali zazdrość, książka była pożyczana na jedną noc i krążyła z rąk do rąk; niebawem kilkakrotnie opowiedziano o niej w Wolnej Europie, a wydawnictwo emigracyjne przedrukowało ją na pięknym papierze w prawdziwych lakierowanych okładkach¹².

Później wykradł scenariusz słuchowiska radiowego, które ponownie uczyniło go autorem sławnym i modnym. Wreszcie po 1989 roku A.Z. próbuje się odnaleźć w nowych realiach — nawiązuje współpracę z magazynem dla pań, gdzie zamieszcza felietony będące kompilacjami cudzych artykułów. Oferuje także swoje usługi rozmaitym partiom politycznym, gotowy pod pseudonimem pisać dla nich teksty agitatorskie.

¹⁰ Zob. M. ORSKI: *Homunkulus Peerelu*. „Nowe Książki” 2006, nr 6.

¹¹ J. ANDERMAN: *Cały czas*. Kraków 2006, s. 161.

¹² Tamże, s. 162.

Komentarz bohatera, który nie ma sobie niczego do zarzucenia, brzmi:

Jakoś sobie radziłem w tym skurwysyńskim świecie. Musiałem sobie radzić i tak, i tak, i jeszcze inaczej; to nie moja wina, że jest on w ten sposób urządzony. Gdyby był urządzony inaczej, działałbym inaczej. Musiałem się dostosować do reguł¹³.

Choć karykatura z rozmachem odmalowana przez Andermana nie ogranicza się do spraw środowiskowych, to jednak ten jej wymiar wydaje się najciekawszy. Wszak *Cały czas* to jeden wielki pamflet na stare i nowe czasy, ukazujący świat pisarzy jako zbiorowisko cwaniaków, którzy w każdej chwili, w każdym ustroju wiedzą, skąd wieje wiatr i na której półce stoją konfitury. Zwraca uwagę przewrotność i wieloznaczność tytułu. Fraza „cały czas” nie tylko odnosi się do życiorysu zrekonstruowanego w kilka sekund przed zdarzeniem z tirem, nie tylko odsyła do dziejowego wycinka (od lat 70. XX wieku po pierwsze lata XXI wieku). Z tej powieści można wydobyć bardziej złowieszcze znaczenie nagłówka: cały czas... jest tak samo. Anderman zadaje pytanie o miejsce i rolę pisarza w dzisiejszym świecie, lecz bez wyraźnego podziału na czas sprzed 1989 roku i po tej granicznej dacie. Odpowiedź, choć nie dana wprost, jest przygnębiająca. Artysta — powiada nam Anderman — nie ma zdolności do samodzielnego istnienia, zawsze jest kimś do wynajęcia, kimś, kto nieustannie zabiega o względy możnych tego świata. Kiedyś marzył (jak A.Z.), by go osadzono w „internacie” w Białoleścu, bo dzięki temu poznałby kogo trzeba, dziś marzy o spotkaniu z ludźmi, którzy pracują przy telenowelach. Kiedyś trzeba było zapisać się do Koła Młodych przy ZLP, nieco później — koniecznie opublikować coś w drugim obiegu, obecnie również należy się kręcić wokół tych, którzy mają władzę i pieniądze (tu: ludzie polityki i mediów).

Przemysław Czapliński w obszernym szkicu interpretacyjnym poświęconym utworowi Andermana zanotował: „[...] nie należy tej powieści traktować jako historii moralnego potępienia niemoralnego człowieka. Wręcz przeciwnie — najwięcej wyniesiemy z niej, jeśli będziemy trzymać się pytania: »Jak to było możliwe?«”¹⁴.

To oczywiście pytanie o warunki i okoliczności, które wyznaczyły ścieżkę kariery A.Z., uczyniły zeń nieledwie perfekcyjnego oportunistę. Ale przywołany tu krytyk zgadza się z powieściową diagnozą Andermana jedynie połowicznie; uważa ją za celną i bezkompromisową tylko w odniesieniu do lat 70. i 80., natomiast błędną, a nade wszystko uproszczoną, jeśli idzie o okres po

¹³ Tamże, s. 308.

¹⁴ P. CZAPLIŃSKI: *Historia kłamstwa. O najnowszej powieści Janusza Andermana*. „Europa. Tygodnik Idei” 2006, nr 20. <http://www.newsweek.pl/historia-klamstwa,45112,1,1.html> (dostęp: 2.04.2015). Kolejne wyimki z tego samego miejsca.

1989 roku. Czapliński powiada: „[...] we wspomnieniach dotyczących III RP pisarz posługuje się kabaretowymi skrótami”; zarzuca Andermanowi, że dopuścił do głosu stereotypy, oparł się na „wersjach potocznych”. Spośród tych ostatnich na czoło wybija się fałszywe przekonanie o błahości i bylejakości nowej literatury, twórczości, która poniekąd sama się unieważniła czy też wykazała swoją zbędność.

Anderman celował w opowieść symetryczną, a więc biorącą w nawias cezurę roku 1989. Ostatecznie jednak z *Catego czasu* wyłonił się, mówiąc językiem sportowym, remis ze wskazaniem. Przy wszystkich szyderstwach i pamfletowych wycieczkach to opozycyjnej literaturze drugiego obiegu, skonfrontowanej z nową literaturą tworzoną w nowej Polsce, Anderman przyznał moralną (bo chyba jednak nie estetyczną) wyższość.



Wydana dwa lata później powieść *To wszystko* ma wiele wspólnego z *Catym czasem* (zbliżona sytuacja narracyjna, ta sama tragikomiczna tonacja, podobny bohater i problemy). Utwór z roku 2008 można tedy wziąć za próbę spojrzenia na to samo pod innym kątem. Na to samo, czyli na co? Na sytuację artysty we współczesnym świecie, a konkretnie — sytuację artysty, który w PRL-u miał się świetnie, w III RP zaś nijak nie może się odnaleźć. W *To wszystko* Anderman wyraźnie zawęził perspektywę: Marek Torm, rówieśnik A.Z., przeżywa swój dramat — by tak rzec — bardziej osobiście, bez mała intymnie.

Torm chce popełnić samobójstwo. W tym celu przybywa z Warszawy do Krakowa, instaluje się w mieszkaniu, które udostępnił mu wydawca jako dogodne miejsce pracy twórczej. Całe przedsięwzięcie ma precyzyjnie przemyślane: nabył broń, zadbał o wideorejestrację (chce wygłosić do kamery patetyczną mowę pożegnalną), zatroszczył się o przyszły los nagrania i inne aspekty pośmiertnej legendy. Torm żywi bowiem nadzieję, że pod wpływem sensacyjnego zdarzenia zostaną wznowione jego dzieła i nastąpi renesans zainteresowania jego osobą („Wiem, w jaki sposób ich wszystkich przebić. Mam patent, a efekt będzie długotrwały, na lata”¹⁵).

Do pewnego momentu czytelnik wierzy nieszczęśnikowi, iż ten chce przypomnieć o sobie jako pisarzu, że szkoda mu jedenastu podziwianych przed 1989 rokiem i drukowanych w wielkich nakładach powieści. Współczujemy mu nawet, wraz z nim krzywimy się na tak zwany rynek książki, gdzie o powodzeniu decyduje nie talent, lecz obecność pisarza w mediach i skądle z jego prywatnego życia. Gotowi jesteśmy powtórzyć za bohaterem, że „[...] literatura przestała mieć jakiegokolwiek znaczenie [...], stała się zbędna”¹⁶.

¹⁵ J. ANDERMAN: *To wszystko*. Kraków 2008, s. 24.

¹⁶ Tamże, s. 120.

Ale im więcej Torm o sobie mówi, tym trudniej się z nim solidaryzować. Z monologu sfrustrowanego i coraz bardziej pijanego pisarza (w ciągu trzech dni poprzedzających desperacki czyn bohater wypija osiem butelek wódki) wyłania się bowiem ta oto prawda, że wcale nie chodzi o literaturę, a jeśli nawet o nią, to tylko pośrednio. Frustracja Torma ma charakter seksualny, nie zaś artystyczny. W dawnych latach samo bycie pisarzem zapewniało — jak utrzymuje bohater Andremana — nieograniczony dostęp do atrakcyjnych kobiet. Bohater, przywołując lata swej młodości, powiada o tym tak: „[...] byłem dla nich kimś niezwykłym, bo już na studiach wydałem dwie pierwsze książki, a w tamtych czasach to była rzecz nadzwyczajna; to dopiero dziś powieści piszą już dzieci i nie ich jakość, lecz wiek autorów ma największe znaczenie reklamowe”¹⁷.

Więcej — dziewczęta z tamtych lat doznawały zawrotu głowy na widok domowej biblioteki składającej się z kilkuset woluminów (jest taka scena w *To wszystko*). Tymczasem nowa rzeczywistość przyniosła nowe obyczaje, w tym nowe afrodyzjaki. Torm nie chce się z tym pogodzić, dlatego cierpi.

Rzeczniczką nowego świata jest żona Torma, zwana w powieści biedażoną. Ta niespełniona śpiewaczka operowa związała się z pisarzem z wyrachowania, w chwili, gdy ten odcinał jeszcze kupony od swej literackiej sławy. Ale gdy przestał być atrakcyjny towarzysko i popadł w zapomnienie, znienawidziła go. Z wzajemnością! Porachunki z biedażoną, bolesny i zarazem skrajnie ironiczny bilans małżeństwa Torma wypełniają blisko połowę monologu frustrata. Ponadto w usta tej postaci Anderman wkłada obiegowe, wyświechtane argumenty przeciwko literaturze wysokiej/ambitnej (na przykład „Pisać trzeba to, na co jest popyt!”¹⁸).

W komentowanej tu powieści znajduje wyraz przeświadczenie, zgodnie z którym jedynym sensem tworzenia, sensem utraconym wraz z upadkiem PRL-u, jest, czy raczej było, rozkoszowanie się statusem gwiazdy na miarę królów rock and rolla. Bodaj najtrafniej ilustruje to scena kawiarnianej rozmowy esbeka nadzorującego poczynania literatów z Tormem. Powodem spotkania jest to, iż bohater — zupełnie wyjątkowo — opublikował jedną ze swych powieści w drugim obiegu (w 1983 roku). Esbek: „Co panu odjechało z tym podziemiem? Dupom chciał pan zaimponować? I tak im pan zawsze imponował, jak każdy twórca”¹⁹. Torm dał się przekonać i obiecał rozmówcy, że kolejnej książki bezdebitowej nie wyda. Skoro jego książki są afrodyzjakami bez względu na obieg wydawniczy, to po co komplikować sobie życie, wszak liczy się tylko uległość i oddanie „wielbicielek”.

Rzecz jasna, Anderman posłużył się prowokacją. Wydobyte tutaj przeświadczenie, będące chyba puentą utworu, ma niejasny status — może być

¹⁷ Tamże, s. 91.

¹⁸ Tamże, s. 40.

¹⁹ Tamże, s. 112.

potraktowane jako wyrafinowany, ironiczny żart, ale można też w nim widzieć jakiś rodzaj nieuprawnionej redukcji czy nawet próbę wulgaryzacji problemu. Wspólną zaś cechą *Całego czasu* i *Tego wszystkiego* — przyjmijmy na chwilę, że dzieła te stanowią tematyczny dyptyk — jest znamienna oscylacja: opowiadacze Andermana, a w jakiejś mierze również sam pisarz, przemieszczają się między tym, co wolno skojarzyć z nostalgią, i tym, co podpada pod resentyment. To najbardziej skrótowy opis położenia i samopoczucia bohaterów tej prozy, opis najpewniej mający coś wspólnego z osobistymi odczuciami autora *Braku tchu*.



O bardziej osobistych odczuciach Janusza Andermana powiadamia ją notacje zebrane w trzytomowych *Fotografiach*. Wybierzmy na początek pierwszy akapit miniatury *Cień* pochodzącej z środkowego tomu, uznawszy uprzednio, że na zasadzie *pars pro toto* zwięźle powiadamia o nadrzędnym problemie:

I ja miałem kilka takich lat, kiedy pławiłem się w popularności, byłem powszechnie znany, a ludzie oglądali się za mną na ulicach i prowadząc mnie na smyczach spojrzeń, gorączkowym szeptem wymieniali pochlebne uwagi. I ja poczułem zniewalający ciężar męczącej sławy, i byłem proszony o autografy i o wpisy do pamiętników nieletnich kobiet, i o fotografowanie się z wielbicielkami, a nieznajomi przechodnie zatrzymywali mnie i jak kapłanowi wyczerpująco relacjonowali koleje swoich losów. Przyczyną było to, że z nieodgadnionych powodów mylono mnie powszechnie z aktorem Olafem Lubaszenką, choć przecież nie łączyło nas szczególne podobieństwo²⁰.

O kłopotach z publicznym istnieniem, deficycie sławy czy zagrożonej pozycji (tyleż literackiej, co towarzyskiej) pisze Anderman nieustannie i bodaj nieco obsesyjnie; z pewnością — co już zostało zauważone — problematykę tę ma przemyślaną jak nikt inny. Zanim jednak przyjrzymy się koronnemu tematowi nowszej prozy naszego autora (tu: obecnemu w *Fotografiach*), godzi się objaśnić, w jakich okolicznościach ów główny wątek się zawiązał. Otóż zapiski składające się na pierwszy tom *Fotografii* pojawiały się na łamach „Gazety Wyborczej” (edycje weekendowe tego dziennika) w latach 1998–2002, a więc w okresie posuchy twórczej; właśnie wtedy — podówczas nie można było rozumieć tego inaczej — pisarz zawiesił praktykę artystyczną i wziął się za wyprzedaż biograficznych pamiątek.

Koncept wypracowany przez Andermana wydaje się dość prosty: autobiograficzny opowiadacz zagląda do walizek lub pudeł, w których przechowuje

²⁰ J. ANDERMAN: *Cień*. W: TEGOŻ: *Nowe fotografie*. Kraków 2007, s. 233.

stare fotografie, wykonane przez niego lub jemu podarowane, wybiera stamtąd pojedyncze zdjęcie i snuje wokół niego opowieść w trybie nostalgiczno-wspomnieniowym. Czytelnik dość szybko się orientuje, że niektóre zdjęcia nie istnieją albo że opowieść zainspirowana — realną bądź wyobrażoną fotografią — jest mniej lub bardziej ostentacyjnym zmyśleniem. Dodajmy, że w niektórych notacjach zdjęcia — jako pretekst czy zaczyn opowieści — w ogóle się nie pojawiają. Nie jest to konieczne, ponieważ ostatecznie nazwa „fotografie” to rodzaj autorskiego szyldu, sposób oznaczenia stałej rubryki prowadzonej w gazecie.

W najstarszych zapiskach z cyklu *Fotografie* Anderman przedstawia się bardziej jako osoba publiczna bądź świadek historii niż artysta (wedle zasady: powiedz mi, co zechciałeś zobaczyć na fotografii, a powiem ci, kim jesteś). W klasycznej rozprawce Rolanda Barthes’a o fotografii uchwycone zostało, jak wiemy, zjawisko „podwójnego widzenia” czy też „dwu treści”, jakie dochodzą do głosu, gdy przyglądamy się konkretnemu zdjęciu. Chodzi o sferę „studium” („głos banalności”, stereotyp) i sferę *punctum* („głos jednostkowości”, nieoczywistość)²¹. Rozpatrywane pod tym kątem zapiski Janusza Andermana pokazują coś ważnego; coś, co łatwo wysledzić już we wstępnym zapisie zatytułowanym *Dworzec Przemków-Odlewnia*. Oto bowiem w centrum tej mikroopowieści znalazł się migawkowy obrazek z października roku 1956 (kolumna sowieckich czołgów w drodze na Warszawę). A zatem cytat z podręcznika dziejów najnowszych tworzy sferę „studium”, a to, co najciekawsze i najbardziej pożądane (*punctum*), w ogóle nie dochodzi do głosu. Nie jest to odosobniona sytuacja, kiedy to „jednostkowość” ustępuje pod naporem stereotypu, historia ogólna unicestwia historię jednostkową. Nawet w tych miejscach, w których Anderman przywołuje sprawy rodzinne czy tworzy galerię przodków, mówi wyłącznie o zjawiskach i procesach historycznych. Nie występują tu krewni niepatrioci. Jeżeli przemknie przez karty książki jakiś wuj, to niezawodnie w kostiumie ofiary komunizmu, jeśli pojawi się jakaś ciotka, to możemy być pewni, że razem z nią wejdzie na scenę martyrologia lub wyświetli się tak zwany polski los.

Sam narrator-bohater nie potrafi mówić o sobie inaczej. Własną „historyczność” postrzega wyłącznie jako fragment dziejowości globalnej. Symptomatyczne, że nawet wówczas, gdy jako gawędziarz jest najbardziej krotochwilny (na przykład przywołuje zabawne epizody literacko-biesiadne z lat 70.), ani na chwilę nie traci z oczu szerszych procesów dziejowych; opowiastki bankietowo-alkoholowe niejako obligatoryjnie zostały tu wyposażone w antykomunistyczny kontrapunkt. Jak to rozumieć? Może najprościej — pisarz pragnie się wytłumaczyć z własnego udziału w PRL-owskiej oficjalności. Nie

²¹ Zob. R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. TRZNADEL. Warszawa 1996, zwłaszcza s. 45—47.

ukrywa, że jako początkujący autor, cieszący się coraz większym środowiskowym uznaniem, bawił się świetnie, ale zarazem — jak po latach przekonuje — z pełną świadomością, że bierze udział w podejrzanej, dwuznacznej maskaradzie. W notacji *Proza życia* znaleźć można takie oto rozpoznanie:

Zjazdy młodych pisarzy urządzała władza w latach siedemdziesiątych często. Z pomocą darmowych wakacji chciała sobie kupić sympatię niedorostłych buntowników, a przy tym była to dobra okazja, by się im przyjrzeć w różnych sytuacjach, wyrobić sobie opinię i ustalić, z kim się ma do czynienia: do pomocy w tych zadaniach służyli ci młodzi buntownicy, którzy już przestali się buntować i podjęli owocną współpracę z odpowiednim wydziałem służb²².

Z upływem czasu stanowisko pisarza łagodnieje — w późniejszej, wchodzącej w skład *Nowych fotografii*, mikronarracji *Szwajcaria* czytamy:

Istotą takich spotkań było to, że widzący się po raz pierwszy młodzi prozaicy i młodzi poeci z odległych miejsc Polski jakoś instynktownie w mgnieniu oka dobierali się w grupki złożone z osobników o bliźniaczych upodobaniach zabawowych, temperamencie, skali fantazji, możliwości destrukcyjnych i zbliżonym stosunku do rodzimej tradycji literackiej²³.

A skoro przywołaliśmy już kolejny tom prozy wspomnieniowej Andermana, wypada zapytać o ewolucję interesującej nas tu formy pisarskiej. Na pierwszy rzut oka trudno dostrzec poważniejsze różnice między pierwszym a drugim zbiorem. Epoka, ku której autor zwraca się najczęściej w *Nowych fotografiach*, to ciągle ta sama epoka: złote i zarazem parszywe lata 70. ubiegłego wieku, dekada bodaj najintensywniej przez Andermana przeżyta. Lecz jeśli dokładnie wnikać w zapiski, które weszły w skład *Nowych fotografii*, widać, że równie ważną epoką stała się kolejna dekada, lata 80. Nie sposób tu o jednoznaczne rozstrzygnięcia, bo przecież w drugim tomie pisarz równie chętnie obejmuje wspomnieniami zdarzenia ze swego kieleckiego dzieciństwa i tamże spędzonej wczesnej młodości. Mówmy jednak o różnicach.

Dwie sprawy zwracają uwagę. Po pierwsze, nowsze zapiski dowodzą, iż z roku na rok proza wspomnieniowa Janusza Andermana staje się coraz bardziej prywatna, kameralna, czuła. Po drugie, zapiski należące do nowszego cyklu *Fotografii* wydają się coraz bardziej literackie. Jak gdyby mniej chodziło o przedmiot wspomnień czy bohaterów anegdot, a bardziej o estetyczną nadwyżkę, skokietowanie czytelnika literacką urodą pojedynczego

²² J. ANDERMAN: *Proza życia*. W: TEGOŻ: *Fotografie*. Kraków 2002, s. 145–146.

²³ J. ANDERMAN: *Szwajcaria*. W: TEGOŻ: *Nowe fotografie...*, s. 127.

tekstu. Liczne miniatury to wręcz nowelistyczne perełki, utwory, którym nie wypada zadać pytania o ich związek z pozaliteracką rzeczywistością. Nawet niezwykle krytyczny względem notacji wypełniających *Nowe fotografie Czapliński* zauważa, że „niektóre z tych opowiadań warto byłoby małego Puliżera”, po czym bezlitośnie, w tym samym zdaniu, dodaje: „gdyby pojawiły się pojedynczo”²⁴. Wyjaśnijmy, że poznański krytyk oprotestował diagnozę społeczną, jaka z tej książki się wyłania, celnie punktując to, co zostało naznaczone protekcyjnością i co składa się na „perspektywę postkolonialną” („ukazywanie Polski jako kraju nie do końca cywilizowanego”). Nas jednak interesuje — niemal wyłącznie — warstwa autorefleksyjno-rozrachunkowa *Nowych fotografii*, a więc to wszystko, co dotyczy położenia i samopoczucia pisarza.

Przede wszystkim — co już zostało zasygnalizowane — spojrzenie Andermana łagodnieje. Przeszłość właściwie nie przedostaje się poza próg anegdoty; jak tu na przykład:

W połowie lat siedemdziesiątych w środowisku młodych autorów prozy bezwzględna moda nakazywała kreować się na twardzieli. Skromni osiemnastolatkiw mimochodem wspominali o swoich licznych nieudanych kuracjach odwykowych, nieco starsi snuli wspomnienia o dawniejszych dokonaniach zawodowych i sportowych; wszyscy byli kiedyś robotnikami, a przede wszystkim szoferami, i wszyscy w byłym życiu uprawiali boks. Bujnie rozwinięty instynkt podpowiadał młodym prozaikom, że właśnie takie szczegóły z bogatego życia muszą zważyć z nóg każdą napotkaną niewiastę i niejednego bardziej wrażliwego krytyka literackiego²⁵.

Jeśli przyszłoby zaufać Andermanowi, życie literackie w latach Polski Ludowej składało się głównie z komicznych zdarzeń, ciągle dawali o sobie znać jacyś niegroźni ekscentrycy. Z nowej rzeczywistości (po roku 1989) zarówno niezwykle zdarzenia, jak i literaccy ekscentrycy zostali jak gdyby wypłukani. Lata 90. to czas po końcu karnawału, toteż nie dziwią konstatacje w rodzaju: „To była połowa lat dziewięćdziesiątych i przyjazdy pisarzy emigracyjnych do starego kraju na nikim nie robiły wrażenia”²⁶. Ale też inna bardziej ogólna uwaga byłaby tu potrzebna: z jednej strony Anderman stopniowo porzuca wspomnienia na rzecz spraw aktualnych, z drugiej strony — to zjawisko można było wyśledzić już w *Nowych fotografiach* — w coraz większym stopniu beletryzuje swe miniatury.

²⁴ P. CZAPLIŃSKI: *Fotograf postkolonialnego świata*. „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 40, s. 9. Kolejne drobne wyimki również z tej strony.

²⁵ J. ANDERMAN: *Polski Nobel*. W: TEGOŻ: *Nowe fotografie...*, s. 56.

²⁶ J. ANDERMAN: *Koleiny*. W: TEGOŻ: *Nowe fotografie...*, s. 131.

Można by zatem powiedzieć, że w jakiejś mierze wraca do literackich początków, niezawodnie tam, gdzie próbuje uchwycić koloryt i rytm naszej epoki. Do głosu, najczęściej w dialogach, dochodzą zwykli obywatele, niby podsłuchani w autobusie, taksówce, pubie czy na ulicy. Punktem wyjścia jest więc poczyniona gdzieś przypadkowo obserwacja bądź jakieś zasłyszanie; drobiazgi te stają się fundamentem wypowiedzi satyrycznej. Skłonności prześmiewcze potwierdzają takie mikronarracje, jak *Dobra energia* czy *Kolumbowie* (obie z tomu *Fotografie ostatnie*). W tej pierwszej miniaturze bohater i zarazem narrator wsiada do złapanego na stopa autobusu, którym nauczyciele jadą do Warszawy na manifestację wymierzoną we władze oświatowe. To, jak w autokarze się zachowują, a zwłaszcza to, jakie rozmowy prowadzą, ma z nich uczynić — niepodobna rozumieć tego inaczej — groteskowych kontestatorów, a nawet skompromitować ich jako roszczeniowo nastawioną grupę zawodową. Drugie opowiadanie jest jeszcze bardziej jadowite. Anderman „przytacza” rozmowy, jakie rzekomo prowadzą turyści oczekujący na samolot, który przeniesie ich na arabskie plaże. Jedna z postaci mówi:

Ja to w ogóle nie wiem, na co my się tam do tego islamu garniemy. Żeby nas w powietrze powysadzali? Życie swoje narażać, bo tam tanio? Życie należy drogo sprzedawać, jedno ono nam dane. I na coś ty mnie tak namawiała? [...] Na działkach było przesiedzieć urlop, w chłodku, a nie pchać się do tych tam²⁷.

I tu kolej na uogólnienie. Otóż w tekstach, w których zostały przywołane dawne zdarzenia (od późnych lat 50. po końcówkę lat 80.), negatywnymi postaciami są, co zupełnie nie dziwi, działacze partyjni i serwilistycznie usposobieni artyści, pieśnierochy Polski Ludowej. Ich współczesnymi odpowiednikami są przedstawiciele — by tak rzec — ciemnego ludu, prostacy, których wzrost możliwości konsumpcyjnych jak gdyby zaskoczył i rozzuchwiał, albo też reprezentanci najmłodszego pokolenia, dla których dawne miary i wartości nic nie znaczą. Jedną z takich figur jest młodziutka dziennikarka przeprowadzająca dla kolorowego magazynu wywiad z uznaną reżyserką (miniatura *Wywiad*). Owa dziennikarka — godzi się dopowiedzieć — nie tylko jest tęgą ignorantką (nie wie, co to żelazna kurtyna, i nie może uwierzyć, że 40 lat temu nie było telefonów komórkowych), ale i nieprawdopodobną arogantką. Tupet — sugeruje Anderman — to najważniejszy atrybut młodych. Dziwna to prawidłowość — jeżeli Anderman smaga biczkiem satyry *establishment*, to tylko ten dawny i do cna skompromitowany, w aktualnej zaś rzeczywistości „poluje” na tych, na których zapolować najłatwiej.

²⁷ J. ANDERMAN: *Kolumbowie*. W: TEGOŻ: *Fotografie ostatnie*. Kraków 2010, s. 240.

Zapytajmy lepiej, co się stało — cały czas mowa o *Fotografiach ostatnich* — z interesującą nas szczególnie problematyką (kondycja literatury, sytuacja pisarza).

W pierwszej kolejności zwraca uwagę to, iż w trzecim i, wszystko na to wskazuje, ostatnim²⁸ tomie cyklu pisarz niewiele mówi o sobie. Jeżeli w ogóle jego osoba na kartach tych notacji się pojawia, to niezawodnie w roli świadka, a kilkakrotnie też w roli podmiotu redagującego nekrologi. Mam na myśli teksty poświęcone przedwcześnie zmarłym — Barbarze Łopieńskiej (*Dwa słowa*) i Dorocie Terakowskiej (*Najwyższy czas*). Anderman wchodzi ponadto w nową rolę — strażnika pamięci o cudzych (już nie własnych!) czynach literackich. Bodaj najmocniej w tekście, w którym oddaje hołd Andrzejowi Kuśniewiczowi. Początek tego zapisu brzmi:

Dawno o nim zapomniano — nie żyje przecież od trzynastu lat. A dziś, w naszych czasach, pisarz ciągnie swą twórczość za sobą do grobu. Wznowienia zdarzają się niezwykle rzadko, bo martwy autor nie może mieć już wpływu na sprzedawalność książki. Nie weźmie udziału w kampanii promocyjnej, nie opowie w telewizji o polityce, sztuce kulinarnej, piłce nożnej i modzie, nie wda się sprytnie w romans z nastolatką i nie zdradzi jego szczegółów dziennikarce z pokolorowanej wydmuszki dla kobiet. Nie ma pisarza, nie ma jego książek, szlus, fertig. Nawet jeśli był to pisarz świetny²⁹.

Zasadniczo jednak nasz autor nie potrafi wyrwać się z kręgu lamentacyjnych powtórzeń. Nieprzerwanie gromadzi świadectwa upadku, zawzięcie kataloguje ślady końca. Co mówi? Zawsze to samo — a to, że na dzisiejszych spotkaniach z pisarzami nie tylko nie ma już tłumów, ale i o „wariata”, który na pewno zada kuriozalne pytanie, coraz trudniej (miniatura *Wieczory autorskie*), a to, że dożyliśmy czasów, w których *Anna Karenina* jest reklamowana hasłem „Porzuciła dziecko dla kochanka!” (zapis *Jakoś tak*). Nie sposób nie przypomnieć najszerzego rozumienia metafory choroby więziennej: niemożność uwolnienia się od przeszłości, kiedy ta jawi się jako nieporównanie lepsza od teraźniejszości. I właśnie o tym, czy raczej głównie o tym, traktuje proza Janusza Andermana ogłoszona w ostatnich dziesięcioleciach.

²⁸ Ostatnia część z cyklu *Fotografie* ukazała się w „Gazecie Wyborczej” z 20.11.2010.

²⁹ J. ANDERMAN: *Był pisarz*. W: TEGOŻ: *Fotografie ostatnie...*, s. 88.

Janusz Anderman

Prozaik, publicysta, autor słuchowisk radiowych i scenariuszy filmowych, tłumacz z języka czeskiego

Urodził się w 7 kwietnia 1949 roku we Włoszczowej (Kieleckie). Absolwent slawistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim (1974). Zadebiutował na łamach „Świata Młodych” w 1963 roku. W 1974 roku pracował jako scenarzysta w redakcji rozrywki Ośrodka Telewizyjnego w Krakowie, następnie w redakcji dwutygodnika „Student” (1974–1976). Od 1978 roku współredaktor niezależnego kwartalnika literackiego „Puls”. Od 1980 roku członek Komisji ds. Współpracy z NSZZ „Solidarność” Związku Literatów Polskich; w grudniu 1981 roku uczestniczył w powołaniu Prymasowskiego Komitetu Pomocy Osobom Pozbawionym Wolności i Ich Rodzinom. 5 lipca 1982 roku został internowany i do 24 lipca tegoż roku przebywał w więzieniu w Białoleścu. W latach 1983–1984, podczas pobytu na Zachodzie (głównie RFN i Wielka Brytania), współpracował z Radiem Wolna Europa. W późniejszych latach zamieszczał swoje teksty w ukazujących się w drugim obiegu periodykach „Arka” i „Kultura Niezależna”. Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (do 1983 roku Związku Literatów Polskich), Pen Clubu oraz Polskiej Akademii Filmowej. Laureat Nagrody im. Wilhelma Macha za *Zabawę w głuchy telefon* (1976), Nagrody Fundacji im. Kościelskich za *Grę na zwłokę* (1981), nagrody Fundacji Singlerów w Australii (1988), Dyplomu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2010). Za powieść *Cały czas* otrzymał w 2007 roku nominację do Literackiej Nagrody Nike, w 2009 roku na jej motywach powstał film *Mniejsze zło* w reżyserii Janusza Morgensterna. Został odznaczony Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2009) i Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (2011). Jego teksty tłumaczono na kilkanaście języków, a wydania książkowe ukazały się między innymi w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Szwajcarii i Niemczech.

Bibliografia

Książki Janusza Andermana wydane po roku 1989 (z wybranymi głosami krytyki)

Choroba więzienna. Scenariusz filmowy. Wstęp T. Konwicki. Warszawa, Oficyna Wydawnicza POMOST, 1992.

Recenzje: S. Chwin: *Anderman i prawda*. „Tytuł” 1993, nr 1; M. Lalak: *Raz jeszcze „choroba”*. „Nowe Książki” 1993, nr 1; L. Szaruga: *Cierpkie prawdy*. „Gazeta Wyborcza” 1992, nr 250.

Tymczasem. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1998.

Recenzja: M. Zaleski: *Znajome zmory*. „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 2.

Fotografie. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002.

Recenzje: J. Gizella: *Rzeczywistość zapamiętana*. „Topos” 2002, nr 6; D. Nowacki: *Wielki wychowawca*. „Twórczość” 2003, nr 1; M. Olszewski: *Kolor szarości*. „Res Publica Nowa” 2002, nr 8; M. Orski: *Małe narracje*. „Nowe Książki” 2002, nr 7–8; L. Szaruga: *Utrwalacz*. „Pogranicza” 2002, nr 4.

Cały czas. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2006.

Recenzje: J.Z. Brudnicki: *Głos zza grobu*. „Trybuna” 2006, nr 198; A. Budzyński: *Przygody cwanej kanalii: między PRL a IV RP*. „Trybuna” 2006, nr 100; L. Bugajski: *Dyzma wiecznie żywy*. „Newsweek Polska” 2006, nr 18; M. Cuber: *Bestia i huba*. „Śląsk” 2006, nr 7; P. Czapliński: *Historia kłamstwa. O najnowszej powieści Janusza Andermana*. „Europa. Tygodnik Idei” 2006, nr 20; M. Jentys: *Człowiek, który był nikim*. „Migotania. Przejścia” 2006, nr 3; A. Komorowski: *El Burlador de Varsovia*. „Twórczość” 2006, nr 8; A. Michnik: *Opowieść o zwyczajnym Polaku*. „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 66; T. Mizerkiewicz: *Nowa nielegalność*. „FA-art” 2006, nr 3; M. Mizuro: *Tam w lustrze to niestety ja?*. „Odra” 2006, nr 10; D. Nowacki: *Wyznania polskiego hochsztaplera*. „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 70; T. Nyczek: *Żmija w szkole przetrwania*. „Przekrój” 2006, nr 15; M. Orski: *Homunkulus Peerelu*. „Nowe Książki” 2006, nr 6; M. Radziwon: *Król dobrego wrażenia*. „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 123; R.A. Ziemkiewicz: *Dwie Polski, obie ułomne*. „Rzeczpospolita” 2008, nr 209.

Nowe fotografie. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2007.

Recenzje: P. Czapliński: *Fotograf postkolonialnego świata*. „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 40; D. Nowacki: *Czułny nostalgik Anderman*. „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 212.

To wszystko. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2008.

Recenzje: L. Bugajski: *Rosyjska ruletka*. „Twórczość” 2009, nr 1; J.Z. Brudnicki: *Bunt zadeptanego inteligenta*. „Trybuna” 2009, nr 7; A. Brzezicki: *Jeszcze mniejsza apokalipsa*. „Gazeta Wyborcza” 2009, nr 91; D. Nowacki: *Zwietrzały afrodyzjak*. „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 49; B. Rogatko: *Pisarz na krańcu drogi*. „Dekada Literacka” 2008, nr 5–6; K. Varga: *Śmierć Pisarza przez duże P*. „Gazeta Wyborcza” 2009, nr 28.

Fotografie ostatnie. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2010.

Recenzje: J. Hnidiuk: *Lekkie, łatwe, przyjemne ocalenie pamięci*. „Nowe Książki” 2011, nr 4; D. Nowacki: *Satyry i nekrologi*. „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 302.

Inne opracowania

J. Jarzębski: *Szara piana*. W: Tegoż: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1997; J. Kopciński: *Kraj obrazy Andermana*. „Tygodnik Literacki” 1991, nr 22—23; K. Krasuski: *Telemach w Krakowie. O powieściach Janusza Andermana*. W: Tegoż: *Na obrzeżach arcydzieł*. Katowice 2009; G. Majchrzak: *Janusz Anderman*. W: *Opozycja w PRL. Słownik biograficzny 1956—1989*. T. 2. Red. J. Skórzyński. Warszawa 2002; J. Pasterska: *Praktykant wolności. Rozrachunek z obrazem Polaka-patrioty w prozie Janusza Andermana*. W: *20 lat literatury polskiej 1989—2009*. T. 1. Cz. 2: *Życie literackie po roku 1989*. Red. D. Nowacki, K. Uniłowski. Katowice 2011; M. Wyka: *Co słyszeć na kraju świata?*. W: Tejże: *Szkice z epoki powinności*. Kraków 1992.

Inne książki Janusza Andermana

Zbiory felietonów

Największy słoń na świecie. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2003.

Grzybki halucynogenne, czyli między wierszami a brzegiem rozumu. Warszawa, Agora SA, 2014.

Wznowienie opowiadań z lat 1982—1998

Łańcuch czystych serc. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2012